# JOHN UPDIKE

por Charles Thomas **Samuels, 1967**

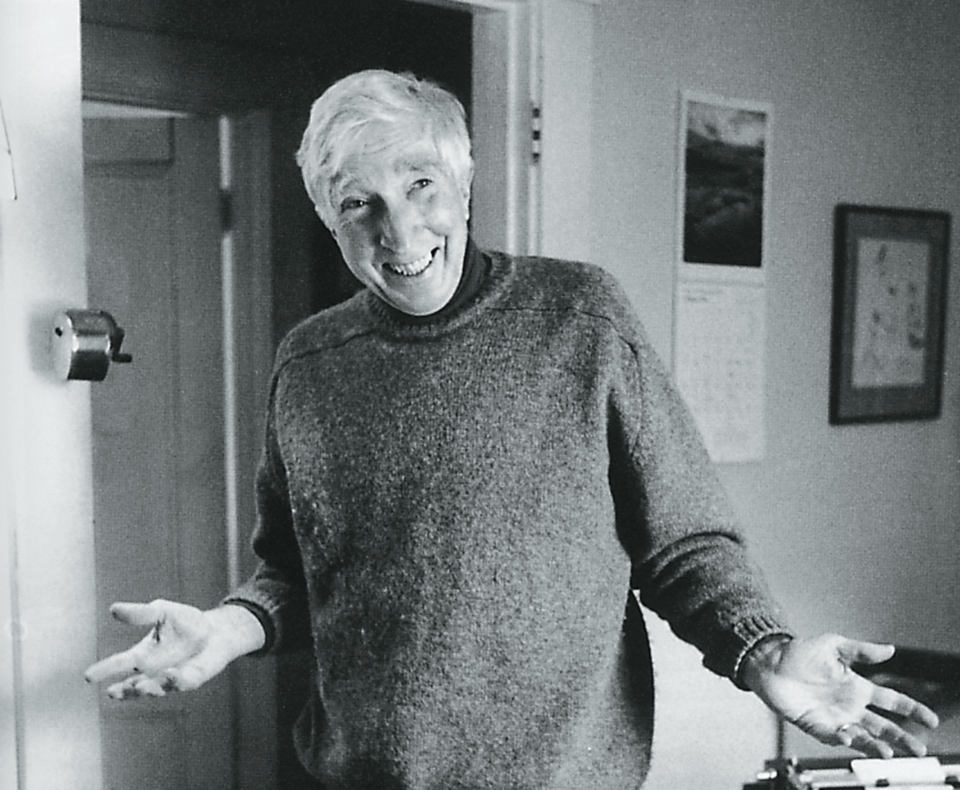



En 1966, cuando le propusimos la primera entrevista para *The Paris Review*, John Updike se negó diciendo: "Tal vez me haya dedicado a escribir ficción porque todo lo que se expresa sin ambigüedades me parece en cierto modo craso; y cuando el tema soy yo mismo, me dan ganas de burlarme y llorar. Además, en realidad no tengo casi nada que decirles a los periodistas. Trato de expresar en mi obra lo poco que aprendí sobre la vida y el arte de la narrativa".

Al año siguiente Updike aceptó nuestro segundo pedido, pero su aprensión ocasionó demoras. ¿La entrevista constaría de un primer encuentro seguido por un intercambio escrito de preguntas y respuestas, o sería exactamente al revés? ¿Era necesario reunirse? (Updike teme convertirse, aunque sea por un instante, en "otro monologuista charlatán".) Finalmente decidimos enviarle las preguntas por escrito, y posteriormente lo entrevistamos en Martha's Vineyard, donde acostumbra pasar las vacaciones de verano con su familia.

Durante la entrevista Updike reveló cierto desparpajo juvenil, sorprendente en un escritor de tanto oficio y sensibilidad. Después de traquetear por la angosta calle principal de Edgartown, el autor emergió de su abollado Corvair: un hombre joven, descalzo y despeinado, vestido con bermudas color caqui y musculosa.

Updike es un gran conversador, pero obviamente no es de aquellos que hablan para acortar la distancia entre el interlocutor y su vida privada. Por lo tanto, en la última etapa del reportaje corrigió la transcripción de lo que había dicho para adecuarla al estilo de sus respuestas escritas. El resultado es una entrevista fabricada: en cierto sentido una obra de arte, y por lo tanto apropiada para un hombre que cree que sólo el arte puede expresar los infinitos matices de la experiencia.



# JOHN UPDIKE

*Se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo. Este fragmento pertenece al volumen* Nueva novela norteamericana *de la colección* Confesiones de escritores. *Los reportajes de* The Paris Review.

**Aparentemente rehúye a la sociedad literaria. ¿Por qué?**

–No la rehúyo, ¿o sí? Por lo pronto estoy aquí, hablando con usted. Cuando me fui de Nueva York en 1957 abandoné sin pena el mundillo literario de los agentes, los escritores potenciales y los conocidos de siempre: mundo que me parecía intrusivo y para nada nutriente. Hemingway describió la Nueva York literaria como un frasco repleto de lombrices solitarias tratando de comerse unas a otras. Cuando escribo, no dirijo mi mente hacia Nueva York sino hacia un lugar indeterminado al este de Kansas. Pienso en los libros en el estante de una biblioteca –ya sin tapa, viejos– y en un adolescente, un chico del campo que los encuentra y descubre que le hablan. Las críticas y los hacinamientos de Brentano's son solamente los obstáculos que hay que sortear para dejar los libros en ese estante. De todos modos, en 1957 estaba lleno de una cosa de Pennsylvania que quería decir e Ipswich me dio lugar para decirlo, y también me dio un lugar donde vivir modestamente, criar mis hijos y tener amigos sobre la base de lo que hacía personalmente y no de lo que hacía en la palabra impresa.

**En su reseña de *Cartas al Padre Flye*, de James Agee, usted defiende el profesionalismo. No obstante, ¿le molesta tener que escribir para ganarse la vida?**

–No, siempre quise ganarme la vida dibujando o escribiendo. La enseñanza –la alternativa usual– me parecía verdaderamente agotadora y corruptora. He podido mantenerme sin problemas con las formas más respetables –poesía, cuentos, novelas– pero el periodismo que hice también fue útil. Si fuera necesario, escribiría publicidades de desodorantes o etiquetas para salsa de tomate. El milagro de transformar ideas vagas en pensamientos y pensamientos en palabras y palabras en metal y tipos y tinta nunca se vuelve insípido para mí. Me interesan los aspectos técnicos de la factura del libro, desde la elección de la tipografía a la encuadernación. La diferencia entre una cosa bien hecha y una cosa mal hecha se manifiesta en todas partes... en todos los círculos del Paraíso y el Infierno.

**Bien, usted no sólo es escritor... además, es famoso. ¿La fama tiene desventajas?**

–Me hacen demasiadas entrevistas. Las rechazo, pero incluso una es demasiado. Por mucho que uno se esfuerce por ser sincero o cabal, los periodistas son intrínsecamente falsos. Hay algo terriblemente equívoco en el hecho de comprometerme con esa máquina y con su versión de lo que salga de esa máquina: usted podía ser sordo, y la máquina, deficiente. Pero todo lo que salga quedará vinculado a mi nombre y en realidad no será para nada mío. Mi relación con usted y mi manera lineal de hablar en voz alta están tergiversadas. En cualquier entrevista uno dice más o menos lo que quiere. Uno abandona el terreno propio de su fuerza y se transforma en un monologuista charlatán más. A diferencia de Mailer y Bellow, no tengo comezón por pronunciarme acerca de los grandes temas, reformar el país, ser electo alcalde de Nueva York, o prodigar carcajadas al mundo como el héroe de "The Last Analysis". Mi vida es, en cierto sentido, basura; mi vida es sólo aquello de lo que mi escritura es residuo. La persona que aparece en la tapa de *Time* o cuyo monólogo será publicado en *The Paris Review* no es el yo que existe física y socialmente ni el yo que firma la narrativa o la poesía. Es decir, todo es infinitamente delicado y cualquier opinión es siempre más grosera que la textura de lo real. Me resulta difícil tener opiniones. Teológicamente apoyo a Karl Barth; políticamente respaldo a los demócratas. Pero atesoro una observación que hizo John Cage, cuando dijo que nuestro trabajo no consiste en juzgar sino en la apertura y la curiosidad. Hablar de temas que uno ignora enturbia la voz para hablar de temas que uno conoce, aunque sea someramente.

**Ya que abordamos el tema de su rol público, ¿cuál es su reacción frente a la creciente utilización de sus obras en los colegios?**

–¿En serio? ¿Las leen en clase?

**Yo las uso mucho. ¿Qué piensa de eso, como escritor? ¿Cree que puede interferir con la comprensión o los sentimientos del lector hacia su obra? Quiero decir, ¿coincide con la idea de Trilling, por ejemplo, cuando dice que la literatura moderna se diluye en cierto modo al aparecer en el contexto social del salón de clase, o eso no lo preocupa en absoluto?**

–No. Teniendo en cuenta mi propia experiencia estudiantil los cursos de literatura son sólo una manera de guiarnos hacia los libros y, una vez que fuimos guiados, aparece la relación escritor-lector. Leía a Dostoievski para un curso de la escuela y lloré. Si lo que dice es cierto, me siento halagado. Creo que es difícil enseñar cursos sobre auténtica escritura contemporánea, como se hace tanto ahora. (En Oxford acostumbraban detenerse al llegar a Tennyson.) Por supuesto, tal vez yo mismo ya no soy contemporáneo; tal vez soy una especie de Eisenhower o...

**Específicamente, ¿cree haber aprendido cosas importantes de, o sentido afinidades espirituales con escritores norteamericanos clásicos como Hawthorne, Melville, James y demás?**

–Amo a Melville y me gusta James, pero tiendo a aprender más de los europeos, porque creo que sus fuerzas van más allá del puritanismo, que no tienden a equiparar verdad con intuición...

**En otras palabras, quiere nutrirse de aquello que no considera inherente a su propia tradición.**

–Correcto. No estoy diciendo que puedo escribir como Melville o James, sino que la clase de pasión y preferencias que ellos demuestran ya está en mis huesos. No creo que sea necesario ensayar constantemente los propios instintos. Es muchísimo mejor buscar modelos de lo que uno no puede hacer. La narrativa norteamericana padece una notoria escasez de mujeres y yo he intentado una cantidad de retratos de mujeres. Tal vez hayamos alcanzado ese punto de civilización, o decadencia, donde podemos mirar a las mujeres. No estoy seguro de que Mark Twain pudiera hacerlo.

**Por qué (en su novela *Parejas*) Dios destruye nuestras iglesias debido al establecimiento de las comunidades religiosas?**

–Supongo que el nombre "Dios" reaparece en dos sentidos totalmente diferentes; en primera instancia es el Dios venerado dentro de esa bonita iglesia blanca, el Dios puritano más o menos diluido; y después en segunda instancia Dios significa poder último. En realidad, nunca entendí las teologías que absuelven a Dios de los terremotos y tifones, de los niños que mueren de hambre. El dios que no es Dios el Creador no es muy real para mí. De modo que, si, ciertamente es Dios quien lanza el rayo fulminante y este Dios está por encima del Dios bueno, por encima del Dios que podemos venerar y que despierta nuestra simpatía. Supongo que estoy diciendo que hay un Dios feroz por encima del Dios amable y Piet cree en él. De todos modos, cuando la iglesia arde en llamas Piet es liberado de la moralina y puede elegir a Foxy –o puede aceptar la decisión que Foxy y Angela, obrando al unísono, tomaron por él–, puede salir de la parálisis de la culpa y moverse hacia lo que, después de todo, es una forma de libertad. Se divorcia de lo sobrenatural para casarse con lo natural. Yo quería que la pérdida de Angela se sintiera como una verdadera pérdida –Angela es más agradable que Foxy–; no obstante es a Foxy a quien él ama más profundamente, es Foxy quien, de manera oscura, fue convertida en el marco del telar para él. De modo que el libro tiene un final feliz. Aunque, en cierto sentido (siguiendo con lo de "sí, pero"), con la destrucción de la iglesia, con la desaparición de su culpa, él se vuelve insignificante. En el último párrafo se transforma en un mero nombre: se transforma en una persona satisfecha y en cierto sentido muere. En otras palabras: una persona que tiene lo que quiere, una persona satisfecha, una persona contenta, deja de ser persona. Sin la caída, Adán es un simio. Sí, creo que pienso eso. Pienso que ser una persona equivale a estar en una situación de tensión, en una situación dialéctica. Una persona verdaderamente adaptada no es en absoluto persona... es sólo un animal con ropa o una estadística. De modo que es un final feliz, con este "pero" al final.

**Usted ha publicado obras en todas las formas literarias, excepto el drama. ¿Por qué no ha trabajado esa forma?**

–Nunca disfruté demasiado yendo al teatro; las obras me parecen un acto excesivamente largo y casi nunca escucho a los actores. La última que fui a ver, si mal no recuerdo, fue *Delicado equilibrio*. Me senté junto a la pared y del otro lado había unos camiones que hacían mucho ruido y me perdí la mayor parte del diálogo. La irrealidad de un grupo de personas maquilladas y paradas sobre una plataforma, diciendo las mismas cosas que vienen diciendo desde hace meses, es más de lo que puedo soportar. Además, creo que el teatro es una arena movediza de dinero y gente con iniciativas. Harold Brodkey, un espléndido escritor de mi generación, desapareció durante cinco años en una obra que jamás se produjo. Desde Twain y James a Faulkner y Bellow, la historia de los novelistas dramaturgos es triste. Un novelista está tan preparado para escribir para la escena como un buen corredor de larga distancia lo está para la danza. Una obra de teatro es ballet verbal... y me gustaría incluir en la ecuación algunas fuertes reservas respecto del ballet. Es muy cansador, a menos que esté hecho a la perfección. La capacidad de mímesis de una obra teatral es apenas una fracción de la capacidad de mímesis de una novela. Shakespeare y Shaw –aunque este último en menor medida– escribieron sus obras como "actos cortos" o ejercicios para actores que conocían... sin Will Kempe no hay Falstaff. Sin esta especie de intimidad, las posibilidades de que la vida impregne una obra teatral son escasas. Creo que el teatro norteamericano actual es principalmente una excusa para hacer sociales... a ambos lados de las candilejas.

**¿Cree que las películas tienen mucho que enseñar a los novelistas?**

–No estoy seguro. Creo que vivimos en una era de predominio visual y que tanto el cine como las artes gráficas, las artes pictóricas, nos acechan, acechan a la gente de la palabra. En mi reseña acerca de Robbe-Grillet y sus teorías escribí sobre los celos que sentimos. En suma, estamos celosos porque las artes visuales han capturado a todas las personas glamorosas: los ricos y los jóvenes.

**¿Existe la posibilidad de que el novelista se sienta en desventaja, de que el carácter instantáneo y completo de la imagen lo obligue en cierto modo a correr para atraparla? ¿Alguna vez sintió eso?**

–Oh, claro. Creo que envidiamos el éxito, la magnitud del encanto. Una película no requiere mucho trabajo. Se filtra dentro de nosotros, nos llena como la leche llena el vaso, pero se necesita cierto esfuerzo cerebral para transformar un ramillete de marcas mecánicas impresas sobre la página en imágenes vivas y en movimiento. De modo que... sí, el poder del cine, el espantoso poder del cine, su manera de cautivarnos –desde el deficiente mental al genio–, su manera de hipnotizarnos... Lo que no sé es hasta qué punto estos intentos de imitar esa instantaneidad, esa mezcla de imágenes, son relevantes para el arte del novelista. Creo que la novela desciende de dos fuentes: los relatos históricos y las cartas. Las cartas personales, la novela epistolar, la novela de Richardson que ahora es revivida como un *tour de force*, poseen esa instantaneidad cinematográfica: el tiempo transcurre en la página. Pero ésta es una corriente minoritaria dentro de la novela contemporánea; en general nos cautiva la novela como historia, como relato de cosas que se hicieron alguna vez. El relato de cosas pasadas y la ausencia de ese autor locuaz, mandón, confesional y pedagógico pueden devenir en una convención en cierto sentido muerta. Bien, como a todo el que toma cursos de escritura me dijeron lo espantoso y anticuado que es cuando los autores empiezan a aleccionar al lector por encima de las cabezas de sus personajes, como hacía Dickens. No obstante siento que algo se ha perdido al faltar esa autoridad, esa sensación del autor como Dios, como Dios parlante, como Dios charlatán que llena el universo del libro. Ahora tenemos el tiempo pasado, una suerte de mortalidad evasiva: Dios se corta las uñas. Tal vez tengamos lo peor de ambos mundos.

**Usted se refiere con cierta pena al hecho de que los autores ya no quieran aleccionar al lector por encima de las cabezas de sus personajes. Me interesaría conocer su opinión sobre tres escritores contemporáneos que, a mi entender, han conservado esa voluntad de señalar directamente al lector. El primero es Robert Penn Warren.**

–Lo siento. No conozco la prosa de Penn Warren lo suficiente como para hacer comentarios.

**¿Qué opina de Barth?**

–Apenas conozco a Barth, pero he leído sus dos primeras novelas, partes de las dos últimas y algunos cuentos. También conozco a Barth personalmente y lo considero un hombre muy agradable, simpático y modesto. Tenemos casi la misma edad y hemos nacido en lugares bastante próximos entre sí: él en Maryland y yo en el sudeste de Pennsylvania. Su obra me resulta en parte familiar y en parte repelente: creo que golpea con fuerza el suelo del nihilismo y vuelve a nosotros cubierto de polvo de carbón. Cuando atravesamos los períodos ondulantes y el punto de vista curiosamente elevado de Barth estamos muy cerca del abismo. Creo que mi libro favorito es *La ópera flotante*, que se parece a *La feria del asilo*, que termina en una especie de carnaval, una suerte de celebración descerebrada del hecho de la existencia. Hasta ahora, Barth me parece una voz de convicciones fuertes, decidida y poderosa... pero de otro planeta; en su ficción hay algo que no es de este mundo... y eso la vuelve a la vez fascinante y árida, al menos para mí. Preferiría visitar Urano a leerlo en *Giles cabro-niño*.

**¿Y Bellow?**

–Hay en Bellow una especie de profesorcito, un profesor-elfo que anda rondando a los personajes, y no estoy seguro de esa voz que sea mi personaje favorito de Bellow. Él está presente casi siempre, colocando signos de exclamación al final de las oraciones, haciendo afirmaciones insignificantes y generalmente invitándonos a participar de decisiones morales. Esta persona –a quien tomo por el autor– contribuye a esa concentración suave, característica de los finales de Bellow. Las mitades están tan colmadas de detalle, de encanto y amor por la vida... pienso cuando en *Henderson, rey de la lluvia* recuerda masajear con aceite el vientre de su esposa embarazada para morigerar las marcas de las estrías. Este profesor, este voluntarioso hombre sociológico, en cierto sentido quiere que seamos mejores de lo que en realidad somos y suaviza los finales... que no son exactamente finales felices sino finales que señalan el camino. Se preocupa tanto... Me asombra esa capacidad que tiene Bellow de convocar a un personaje menor y ponerlos a tambalear por el párrafo. Pero, respondiendo a su pregunta sobre la presencia del autor, me resulta fastidioso cuando el autor se presenta como una celebridad. En los últimos libros de Salinger y en la mayor parte de los de Mailer, el autor aparece como alguien que importa, alguien que tiene un público de adolescentes ahí afuera, esperando para escucharlo. Este regreso a la época anterior a Chéjov no me parece útil, aunque la invisibilidad del autor también es una pose. La pose más adecuada puede ser la del bardo homérico: está allí, pero no tiene importancia, está allí por consentimiento del rey.

**¿Qué opina del cultivo del simulacro? Quiero decir, ¿qué opina de un escritor como Barthleme?**

–Era una especie de director de arte y, así como la obra de Kerouac fue una suerte de acción escrita en respuesta al *action painting*, así los cuentos de Barthleme y su única novelita me parecen un intento de llevar el *pop* a la prosa. Ya sabe, por un lado pienso en las latas de sopa Campbell de Andy Warhol y por el otro en la comida china para bebés que preparan los Siete Enanitos en *Blancanieves*. Entonces, nuevamente se llega a un límite difícil al escribir de una determinada manera. Barthleme dice en uno de sus cuentos que la palabra dura y consistente sólo brinda satisfacción estética a los tontos. También creo que sus cuentos son importantes por lo que no dicen, por las cosas que no pasan en ellos, que se revelan como clisés. Sí... creo que es interesante, pero es mucho más interesante como operador dentro de la escena cultural que como... oh, como "cantor para mi espíritu". Una frase arcaica que posiblemente me traicione.

**¿Y los escritores que influyeron sobre usted? ¿Salinger? ¿Nabokov?**

–Aprendí mucho de los cuentos de Salinger; liberó a la narrativa breve de las historias de muchachos astutos, de los "pedazos de vida" de los años treinta y cuarenta. Como la mayoría de los artistas innovadores, abrió espacio para la ausencia de forma, para la vida tal como es vivida. Pienso en cuentos como *Justo antes de la guerra con los esquimales...* y no en *Para Esmè, con cariño*, que ya muestra señales de muerte emocional. En cuanto a Nabokov, lo admiro pero sólo emularía su elevada dedicación al oficio de hacer libros que no sean chapuceros, que puedan releerse. Creo que sus modelos estéticos, acertijos de ajedrez y coloración defensiva de los lepidópteros, son más bien "extraordinarios".

**¿Henry Green? ¿O'Hara?**

–Copiaría alegremente el tono de Green, su toque de verdad, su aire de no frivolizar nada y conocerlo todo... si pudiera. Por su transparencia absoluta de ojo y oído es incomparable entre los escritores vivos. Pero hace una década que se niega a escribir, para demostrar, supongo, su lealtad definitiva a la vida misma. Algunos cuentos de O'Hara también poseen una transparencia muy rara, cierta frescura y algo inesperado. Las buenas obras de arte nos hacen volver a la realidad: ilustran, no imitan.

**Antes mencionó a Kerouac. ¿Qué opina de su obra?**

–Una persona como Kerouac, que escribe sobre papel de teletipo lo más rápido que puede, antes me alarmaba un poco. Ahora puedo considerarlo más amablemente. Tal vez tenga alguna razón para cuestionar absolutamente la idea de una escritura inteligente y cuidada. Tal vez en la escritura desmañada se filtre algo que eludiría la escritura cuidada. Yo mismo no soy terriblemente cuidadoso, a decir verdad. Escribo rápido si puedo y no corrijo demasiado, y jamás he sido de los que subrayan o sacan párrafos completos o titubean excesivamente. Si la cosa marcha, marcha, y si no marcha hago un alto y la saco.

**¿Qué es lo que se filtra en la escritura desmañada y elude la prosa más cuidada?**

–¿Preguntamos qué es el lenguaje? Hasta ahora, hasta esta época de literatura masiva, el lenguaje era algo hablado. En la emisión hay un mínimo de lentitud. Al tratar a las palabras a golpes de cincel se corre el riesgo de perder la cualidad de la emisión, el ritmo de la emisión, la felicidad. Una frase de Mark Twain describe una balsa que choca contra un puente y dice que "se deshizo en pedazos y flameó como una caja de fósforos encendida por el rayo". La belleza de ese "flameó" sólo se le pudo haber ocurrido a un hombre hablador, un hombre que se había criado entre gente que hablaba y a quien le encantaba hablar. En lo que a mí respecta, soy consciente de cierta sequedad de esta reserva, de este cúmulo de palabras hablada. Un rumano me dijo una vez que los norteamericanos siempre estamos contando cuentos. No estoy seguro de que eso sea tan cierto como lo fue en otro momento. Donde antes solíamos contar cuentos maravillosos, ahora nos sentamos a mirar películas frente al televisor. Ni siquiera estoy seguro de que la generación más joven sepa contar chismes. Pero, en lo que respecta al escritor... si tiene algo que decir, tal vez debería tipearlo casi tan rápido como lo dice. Debemos buscar metáforas en el mundo orgánico, no en el inorgánico. Y así como el mundo orgánico tiene períodos de reposo y períodos de gran velocidad y ejercicio, creo que el proceso del escritor debería ser orgánicamente variado. Pero uno debe sentir en su interior cierta tensión... no importa la lentitud o rapidez con que haga girar el huso del relato.

**¿Siente afinidad con los autores del "nouveau roman"?**

–Antes sí. Escribí *La feria del asilo* como una antinovela, y la definición del predicamento de la novelística moderna de Nathalie Sarraute me ha resultado una guía muy útil. Me atrae la superficie distanciada de algunas novelas francesas contemporáneas y, como ellas, pretendo dar a las presencias inanimadas o vegetales alguna clase de voto en la democracia de la narrativa. Aunque básicamente describo ciertas cosas no porque su mudez burle nuestra subjetividad, sino porque parecen ser máscaras de Dios. Y quisiera agregar que, en la ficción, la función de crear imágenes domina sobre la función de recrear imágenes. Crear una grosera figura universal como Tarzán es en cierto sentido un logro mayor que las novelas de Henry James.

**En el aspecto técnico, ¿hasta qué punto diría que no era convencional?**

–Era tan poco convencional como necesitaba serlo. La página en blanco ofrece una libertad absoluta, de modo que... hagamos uso de ella. Desde un principio me harté de lo falso, lo automático. Traté de no forzar mi sentido de la vida para transformarlo en algo de muchas capas y ambiguo mientras tenía en mente cierta sensación de transacción, de regateo entre el lector ideal y yo. La ferocidad doméstica de la clase media, el sexo y la muerte como enigmas para el animal pensante, la existencia social como sacrificio, los placeres y recompensas inesperados, la corrupción como una suerte de evolución... son algunos de los temas que he tratado de objetivar en forma de narrativa. Mi trabajo es meditación, no pontificación; por eso las entrevistas como ésta se sienten como un doblez del crecimiento, una pose. No pienso mis libros como sermones o estrategias para una guerra de ideas, sino como objetos de diferentes formas y texturas y dotados del misterio de todo lo que existe. La primera idea que tuve sobre el arte, cuando era niño, fue que el artista traía al mundo algo que no existía antes, y que lo hacía sin destruir nada a cambio. Una especie de refutación de la conservación de la materia. Esa me sigue pareciendo su magia central, su núcleo de alegría. ▮

# VERANO12/ JUEGOS

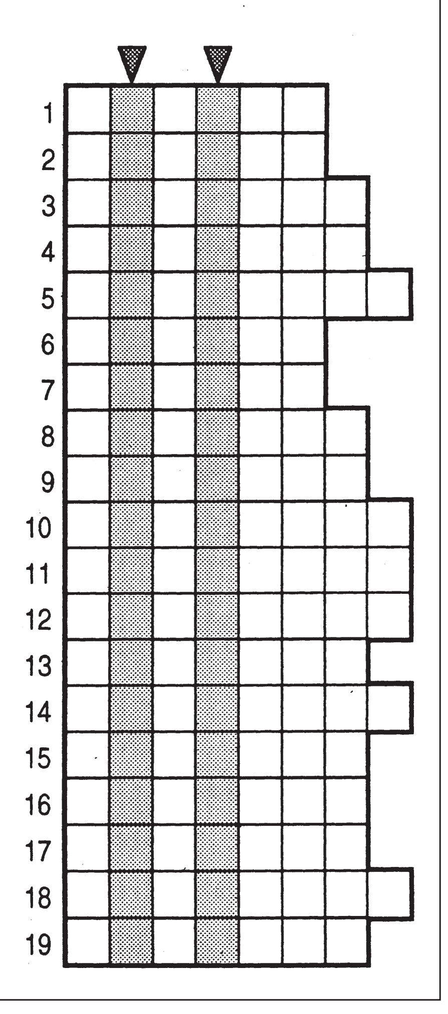
## GRILLAS DE MENTE

*Encuentre las palabras definidas, ayudándose con la lista de sílabas que figura al pie, y escríbalas en el esquema. Al terminar podrá leer, en las columnas señaladas, un proverbio.*

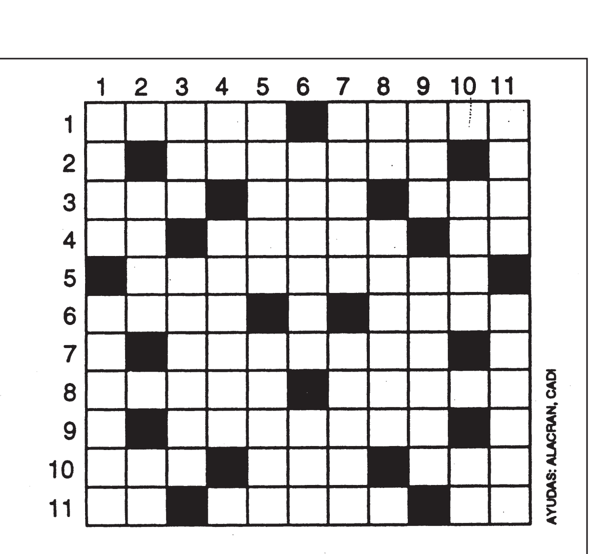
### DEFINICIONES

1. Curva plana, cerrada y simétrica.
2. Alumno de colegio militar.
3. Que adivina por agüeros.
4. Dar forma concreta a algo inmaterial.
5. Llama que levanta la pólvora.
6. Asociación científica o literaria.
7. De color violeta oscuro.
8. Número indeterminado de veces que se repite algo.
9. (Gustavo Adolfo) Poeta romántico español.
10. Conjunto de arcos de un edificio.
11. Carencia de ruidos.
12. El que vende valijas.
13. Imitado.
14. Quebrantar una cosa a golpes.
15. Retrasar.
16. Olla de metal.
17. Amueblar.
18. Familiarmente, sabroso.
19. Conjunto de caracteres comunes.

***LAS PALABRAS SE FORMAN CON ESTAS SILABAS***
a, a, a, a, a, ar, Béc, blar, bro, ca, car, cie, cio, cha, de, do, do, e, e, e, es, fo, go, go, la, le, len, lip, ma, ma, mar, mar, mi, mo, mo, mo, mu, na, ne, né, o, pe, plas, que, quer, ra, re, rí, ro, ro, sa, sar, se, si, si, són, ta, te, te, te, tra, zo.



## CRUCIGRAMA



### HORIZONTALES

1. (Alejandro) Novelista francés./ Carbón encendido.
2. Arácnido ponzoñoso.
3. Signo zodiacal./ Pronombre relativo./ Manto de los beduinos.
4. Antigua lengua provenzal./ Signo ortográfico./ Nieto de Cam.
5. Sucesores.
6. Juez civil entre los moros./ Casualidad.
7. Territorio gobernado por un emir.
8. De la boca./ Deporte blanco.
9. Que tiene arena (fem.).
10. Gracia./ Apócope de santo./ Río de Alemania.
11. El uno en los naipes./ Esparcimiento./ Tantalio.

### VERTICALES

1. Fraude./ Planta gramínea.
2. Expulsa./ Osmio.
3. Reformador chino./ Ayudante militar.
4. Contracción./ Prevalecer, predominar.
5. Acción de sacar./ Sin lesión.
6. Extenderse./ Aféresis de nacional.
7. Aprieto, apuro./ Se dice de la vocal no acentuada.
8. Símbolo del radio./ Insanos.
9. Medida de longitud./ Ozonizar.
10. Asiento de una columna./ Abreviatura de ítem.
11. Superior de un convento./ Sustancia aromática de algunos árboles.

## CORRESPONDENCIAS

*Señale las relaciones correctas, anotando en los casilleros de la izquierda lo que corresponda, sabiendo que si, por ejemplo, a la opción **1** le corresponde la **C**, esta relación no se repite en el resto del juego.*

**Dis...**

☐ **1.** Displasia
☐ **2.** Distrofia
☐ **3.** Disfagia
☐ **4.** Disnea

**A.** Trastorno del desarrollo de los tejidos que ocasiona malformaciones
**B.** Dificultad en la respiración
**C.** Dificultad en tragar los alimentos
**D.** Lesión orgánica debida a un trastorno de la nutrición

**Monedas**

☐ **1.** Ducado
☐ **2.** Maravedí
☐ **3.** Denario
☐ **4.** Sestercio

**A.** Moneda española de diferentes valores y calificativos
**B.** Antigua moneda, generalmente de oro, con diferente valor según el país
**C.** Moneda romana de plata o bronce
**D.** Antigua moneda romana

**El origen de los cereales**

☐ **1.** Maíz
☐ **2.** Mijo
☐ **3.** Trigo
☐ **4.** Arroz

**A.** Asia
**B.** Europa
**C.** Africa
**D.** América

**Americanos en el cine**

**1.** "American Grafitti"
**2.** "El amigo americano"
**3.** "American gigolo"
**4.** "Un americano en París"

**A.** Paul Schrader
**B.** Wim Wenders
**C.** George Lucas
**D.** Vincente Minnelli

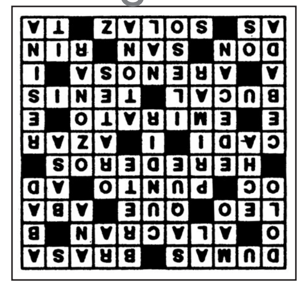


## SOLUCIONES

### grillas de mente

1. ELIPSE./ 2. CADETE./ 3. AGORERO./ 4. PLASMAR./ 5. FOGONAZO./ 6. ATENEO./ 7. MORADO./ 8. ENESIMO./ 9. BECQUER./ 10. ARQUERIA./ 11. SILENCIO./ 12. MALETERO./ 13. EMULADO./ 14. MACHACAR./ 15. ATRASAR./ 16. MARMITA./ 17. AMOBLAR./ 18. SABROSON./ 19. ESPECIE.
"La glotonería mata más personas que el hambre."
Proverbio

### crucigrama



### correspondencias

**Dis...:** 1-A, 2-D, 3-C, 4-B. **Monedas:** 1-B, 2-A, 3-D, 4-C. **El origen de los cereales:** 1-D, 2-C, 3-B, 4-A. **Americanos en el cine:** 1-C, 2-B, 3-A, 4-D.